

# HASSLIEBE ZUR MUSIK

MIRJANA JANAKIEVA (SOFIA)

**Abstract:** *The article examines two emblematic examples of literary hatred of music: those of Robert Musil and Pascal Quignard. Its main thesis comes down to the following statements: (1) Music appears as a challenge for literature whenever literature as “the art of the words” realizes the limitations of its own capacity to speak about the unspeakable. (2) The contradictions are inherent in the literary discourse on music. (3) The literary negation of music is not only an end in itself but also an element of specific rhetorical strategy for discussing other issues (ethical, esthetical, philosophical or political).*

Am Beginn meiner Ausführungen möchte ich feststellen, dass gegenwärtig ein wachsendes Interesse an Formen und Funktionen der literarischen Kritik an der Musik zu beobachten ist. Dies gilt besonders für die französische Theorie. So hat etwa die wissenschaftliche Zeitschrift *Recherches & Travaux* 2001 eine Sonderausgabe unter dem Titel *La Haine de la musique* (Der Hass gegenüber der Musik) veröffentlicht. Im folgenden Jahr stand dasselbe Thema im Fokus aller Beiträge, die in der Ausgabe 66 der Zeitschrift *Littératures* veröffentlicht wurden. Sie erschien unter dem Titel *La Mélophobie littéraire* (Die literarische Melophobie). Autoren wie Timothée Picard oder Frédéric Sounac versuchen,<sup>1</sup> eine Typologie der häufigsten Gründe für eine negative Einstellung gegenüber der Musik zu erstellen. Die von ihnen untersuchten Beispiele zeigen, dass die größten Musikliebhaber unter den Schriftstellern und Philosophen sich am schärfsten über Musik geäußert haben. Eine etwas vereinfachte, jedoch nicht unbegründete Erklärung für diese Tatsache liegt in der Vorstellung, das Wesen der Musik sei flüchtig und jeder Versuch der Sprache, es einzufangen, zum Scheitern verurteilt. Roland Barthes behauptet standhaft: (Viele Schriftsteller haben gut über Malerei gesprochen; keiner, glaube ich, hat gut über Musik gesprochen, nicht einmal Proust).<sup>2</sup> Unlängst stellte der zeitgenössische französische Philosoph Bernard Sève in seinem Buch *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe* [Die musikalische

1 Timothée Picard: „Le méloscepticisme des penseurs et **écrivains** européens: proposition de typologie“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011), S. 13–36.

2 Roland Barthes: „La musique, la voix, la langue“, in: *L'Obvie et l'Obtus (Essais critiques, Band 3)*. Paris: Seuil, 1992, S. 247. Im Original: „Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture; aucun je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust.“

Wandlung oder was lehrt die Musik die Philosophen] fest, dass die Philosophen „noch nie in der Lage waren, zu beurteilen, was in der Musik passiert, was in einem musikalischen Werk passiert, im Ohr, Körper oder Geist derjenigen, die sie spielen und/oder hören“.<sup>3</sup>

Natürlich ist das Gefühl der Hilflosigkeit, welches die Musik der Philosophie und der Literatur beide in der Sprache verwurzelt vermitteln kann, nicht der einzige Grund für deren Skepsis der Musik gegenüber. Meistens werden mit der anti-musischen Rhetorik andere ethische, philosophische oder politische Probleme angerissen. Frédéric Sounac, Herausgeber der oben erwähnten Sammlung *La Mélophobie littéraire*, hebt hervor, dass viele schwierige moralische, soziale, philosophische und ideologische Probleme hinter der Behauptung versteckt sind, dass die Musik ist „unverantwortlich“ Kunst, deren Zeichen beziehen sich nicht auf etwas anderes als auf sich selbst.<sup>4</sup> Übrigens besteht eine bezeichnende Ähnlichkeit zwischen dem Einband dieser Publikation und dem Einband eines im selben Jahr (2012) erschienenen englischen Werkes. Sein Titel *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*<sup>5</sup> ist nicht weniger aufschlussreich. Der Autor James Kennaway ist ein britischer Experte der Medizingeschichte.

Beide Umschläge – in dem einen Fall ein Fragment von Hieronymus Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste*, genauer vom rechten Flügel (*Die Hölle*), im anderen André Gills Karikatur Richard Wagner schlägt auf das Trommelfell der Welt ein – zeigen ein gequältes Ohr. Das ist kein Zufall. Eine Reihe von Denkern meint, dass, gerade weil die Musik die Kunst des Klangs ist, ihre schädliche Einwirkung besonders mächtig und unkontrollierbar sei. Wie Kant bemerkt, verletzt der Klang die Freiheit derjenigen, die ihn wahrnehmen. Er wirkt nicht durch das freie Spiel der Erkenntniskräfte auf uns ein, sondern vielmehr durch ein „mechanisches“ Einschlagen äußerer Kräfte auf unseren Körper. Er kritisiert die Musik für ihren „Mangel an Urbanität“.<sup>6</sup> In seinem Werk *Enten – Eller* (Entweder - Oder) Kierkegaard wiederum meint, das Gehör sei der geistigste der Sinne. Daher bestimmt er die Sprache und die Musik als die geistigsten Medien, stellt aber

3 Bernard Sève: *L'altération musicale, Ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris: Seuil, 2002, S. 43. Im Original: „Les philosophes n'ont jamais pris la mesure de ce qui se passe en musique, de ce qui se passe dans une œuvre musicale, et dans l'oreille, le corps et l'esprit de ceux qui la jouent et/ou l'écoutent.“

4 Frédéric Sounac: *La mélophobie littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2012. Im Original: „...à ce procès ‚sémiotique‘, qui pointe l'irresponsabilité d'un art non-signifiant, se greffent des mises en cause morales, sociales, historiques, des positionnements philosophiques, idéologiques.“

5 James Kennaway: *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012.

6 Emmanuel Kant: *Critique de la faculté de juger*. Paris: Folio, 1989, § 53.

gleichzeitig fest, die Musik als Medium stehe nicht so hoch wie die Sprache. Doch für ihn bleibt die Sinnlichkeit das Wesen der Musik.

Diese bekannten Ideen von Kant und Kierkegaard umreißen im Wesentlichen einige der allgemeinen Argumente des anti-musikalischen Diskurses, wie: die Fähigkeit der Musik, sich ohne Schranken im sozialen Raum zu verbreiten; die verletzliche und schutzlose Natur des menschlichen Ohrs; die komplizierten, oft widerstreitenden Beziehungen zwischen der verbalen Sprache und der Sprache der Musik. Diese Aufzählung lässt sich ohne weiteres fortsetzen, doch begnügen wir uns an dieser Stelle damit, ein – vielleicht nur scheinbares – Paradox hervorzuheben, nämlich dass sowohl das Lob als auch die Kritik an der Musik jeweils von ein und derselben ihrer Eigenschaften ausgelöst werden. Beispielhaft ist hier das Konzept des Unaussprechlichen, zu dem die Musik als einzige Kunst Zugang haben könne. Da die Musik ihrem Wesen nach dem Unaussprechlichen anzugehören scheint, wurde sie zum Objekt der Vergöttlichung und zugleich dunkler Verdächtigungen.

Indem er die Sprache der Musik mit der „Sprache der Intention“ vergleicht, kommt Adorno zu dem Schluss, dass die Sprache der Musik eine theologische Dimension hat. Was sie zu sagen hat, wird gleichzeitig offenbart und versteckt. Ihre Idee ist der göttliche Name, dem eine Form gegeben wurde. Sie ist ein entzaubertes Gebet, bar der effektiven Magie. Sie ist der – stets zum Scheitern verurteilte – menschliche Versuch, den Namen zu benennen und nicht Bedeutungen.<sup>7</sup>

In semiotischer Hinsicht gründet diese Fähigkeit der Musik, „den Namen zu benennen“, in der Identität des Bezeichneten und des Bezeichnenden, welche ihr wesenseigen zu sein scheint. Zum Beispiel ist, laut Boris de Schloezer, in der Musik das Bezeichnete dem Bezeichner immanent, der Inhalt ist der Form immanent, und zwar in dem Ausmaße, dass, genau gesagt, die Musik keine Bedeutung *hat*, sondern Bedeutung *ist*. Der Autor definiert Musik als „mathematischen Grenzwert [...] aller Künste, weil in der Musik die Immanenz des Inhalts in der Form absolut wahrgenommen wird“.<sup>8</sup>

Diese Selbstgenügsamkeit der Musik war ein Hauptgrund für ihre Idealisierung, insbesondere im Kontext der deutschen Romantik, als nicht Musiker, sondern Schriftsteller der Musik den höchsten Rang in der Hierarchie der Künste zusprachen. Sie beschrieben die Musik als das Unaussprechliche *par excellence*, und gleichzeitig sprachen sie über Musik mit einer bis dahin unbekanntem Intensität und Beredsamkeit. Letztendlich zeigten sie auf diese Weise ihr bedingungsloses

7 Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Band 2: *Quasi una fantasia*. Berlin [u. a.]: Suhrkamp 1963.

8 Boris de Schloezer: *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. Paris: Gallimard, 1947, S. 25. Im Original: „La musique nous apparaît comme la limite – au sens mathématique du mot – de tous les arts, parce qu'en musique le contenu est immanent à la forme“.

Zutrauen in die Allmacht der Sprache. Anders gesagt: von der unaussprechlichen Musik zu sprechen, war für die Literatur als Kunst der Worte ein Weg, sich selbst zu bestätigen.

Nach der Zeit der Romantik wurden Kundgebungen literarischer Melophobie häufiger und entschlossener. Dies war eine Folge des Bestrebens vieler Schriftsteller, das romantische Erbe abzulegen. Obwohl der Symbolismus versucht, sich von der Romantik abzuheben, bleibt der Kult um die Musik eine gemeinsame Eigenschaft dieser beiden literarischen Bewegungen. Trotz der berühmten Formel von Verlaine „Musique avant toute chose!“ (Musik vor allem anderen) ist die Beziehung der symbolistischen Dichter zur Musik allerdings eher ambivalent. Paul Valéry beschreibt sie als Rivalität, sogar als Kampf um verlorene Rechte. Er behauptet, das einzige Geheimnis dieser Dichter sei ihre Absicht, von der Musik wieder ihre eigenen Rechte zurückzugewinnen. Der kurioseste Fall ist derjenige Mallarmés. Paul Valéry spricht von Mallarmés „sublime jalousie“ (sublimen Eifersucht) gegenüber der Musik. Für Mallarmé liegt das Wesen der Musik nicht im Klang, sondern in einer besonderen Art der Komposition des Werkes. In dieser Beziehung ist die Literatur in der Lage, gegen die Musik anzutreten und sie sogar zu überbieten. Kurz gesagt, die paradoxe Idee von Mallarmé bestand darin, dass die musikalische Idealität ihre höchste Verkörperung eher in der Literatur als in der Musik findet.

Die damit beschriebene Spannung zwischen Literatur und Musik kann als eine ästhetische definiert werden. Doch es gibt ethische und politische Aspekte der Beziehungen zwischen diesen Künsten, die nicht weniger dramatisch sind. Die Vorstellung, dass in der Natur der Musik selbst etwas liegt, das sie befähigt, bösen Zielen zu dienen, ist sehr alt. Die Musik war wohl immer die Kunst großer Gegensätze. Vom Altertum bis zum heutigen Tag wurde die Kunst des Klanges einmal als göttlich, einmal als teuflisch begriffen, und das Mysterium ihrer widersprüchlichen Natur blieb eine unwiderstehliche Provokation für die Literatur. Wie Thomas Mann in seiner Interpretation von Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* hervorhebt, kann die Musik ein Symbol himmlischen Wunders, aber auch höllischer Strafe sein.<sup>9</sup>

Die Beziehung von Thomas Mann zur Musik ist eine Mischung aus Bewunderung und Skeptik. In den 1918 erschienenen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, geschrieben als Abgrenzung seiner politischen Haltung von der seines Bruders Heinrich, stellt er die „Kultur“ Deutschlands, die er als im Wesentlichen musikalisch bestimmt, der „Zivilisation“ Frankreichs und Englands entgegen, die, wie er meint, sich gänzlich

9 Heinrich von Kleist: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, in: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 42–47.

in einem sprachlich artikulierten Intellekt ausdrücke. Im *Zauberberg* wird die Idee des musikalischen Wesens des deutschen Geistes an der Gestalt von Hans Castrop aufgezeigt. aufrechterhalten. Im Zuge seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Nazismus verwirft Thomas Mann diese Idee zugunsten der Vorstellung von der teuflischen Natur der Musik.

Der Fall Thomas Mann beweist, dass die Steigerung der anti-musikalischen Rhetorik sehr oft politisch und ideologisch fundiert ist. Die Germanophobie von Paul Valéry nach den zwei Weltkriegen führt im Ergebnis zur Ablehnung der deutschen Musik. Zuerst lobt der französische Schriftsteller Wagners Musik und beschreibt sie als „eine ungewöhnliche Kombination von sinnlicher und intellektueller Kraft“. („une alliance extraordinaire de puissances intellectuelles et sensibles“)<sup>10</sup> Später wird dieselbe Musik für ihn „die Kunst des Lügens, Echolalie, idiotische Imitation“ („un art des mensonges, des écholalies, des mimiques idiots“)<sup>11</sup> und er bewundert die alten Griechen wegen ihrer Fähigkeit, die dunkle dionysische Gewalt der Musik zu bändigen, indem sie sie Apollo untertan machen. Vladimir Jankélévitch weigert sich ebenfalls, je wieder eine deutsche Partitur aufzuschlagen.

Trotz der Bemühungen von Derrida und anderer Denker des Dekonstruktivismus, unsere Neigung, in binären Gegensätze zu denken, zu überwinden, war und bleibt die Reflexion über Musik und insbesondere über ihre Beziehung zur Moral in hohem Maße von einer Vielzahl von Entgegensetzungen geprägt, wie: Licht – Dunkelheit, Vernunft – Leidenschaft, Wille – Verführung, Männlichkeit – Weiblichkeit, Wissenschaft – Magie, Kraft – Schwäche, Reife – Infantilismus usw. All das findet man in Jankélévitchs *La Musique et l'ineffable* (Die Musik und das Unausprechliche):

Eine Frau, die allein durch ihr Dasein und ihr Parfüm, das heißt durch den magischen Hauch ihres Seins überzeugt, die Nacht, die uns umhüllt, Musik, welche unseren Gehorsam allein durch den Liebreiz eines Trillers oder eines Arpeggios erzwingt, werden daher Gegenstand tiefen Verdachts sein. Eine rationale Person ist es nicht wert, verhext zu sein. So wie ein männlicher Wille fest behauptet, seine Entscheidungen gründeten auf festem Boden – und nie zugeben würde, einer Emotion den Vorrang gegeben zu haben –, so wird die männliche Vernunft nie zugeben, für die Versuchung anfällig zu sein. Welchen Sinn hat die Wissenschaft, wenn nicht den, unsere Berauschtigkeit von der Nacht und die Versuchungen der Erscheinung einer bezaubernden Frau aufrechtzuerhalten? Musik, das klangvolle Phantasma, ist das zweckloseste aller Trugbilder, doch nichtsdestotrotz sind weder

10 Paul Valéry: *Cahiers*, Band 6. Paris: CNRS Éditions, 1958, S. 196.

11 Idem.

die Macht der Forschung noch irgendein klarer Determinismus fähig, den betörten Narren zu überzeugen, dass sie die Vergegenständlichung unserer Schwäche ist. Ein wieder nüchterner Mann, ein entmystifizierter Mann, verzeiht es sich selber nicht, ein Tölpel der irreführenden Mächte gewesen zu sein; ein ernüchterter Mann, der aus seiner nächtlichen Erheiterung erwacht, schämt sich dafür, sich der dunklen Ursächlichkeit hingegeben zu haben. Sobald der Morgen wieder einzieht, verleugnet er die vergnüglichen Künste an sich, mitsamt der eigenen Fähigkeit, sich zu erfreuen. Starke und ernste Gemüter, prosaische und positive Gemüter: vielleicht gründet ihr Vorurteil gegenüber der Musik in der Ernüchterung.<sup>12</sup>

Viele Autoren sind von der Fähigkeit der Musik überzeugt, mit unmenschlichen politischen Regimes zu kollaborieren. Die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert belegt, dass dieses Argument der Melophobie sehr stark und fast unwiderlegbar ist. Wie Pascal Quignard bemerkt, hat bereits Platon gewusst, dass die Musik von Disziplin und Krieg nicht zu trennen ist. Maxim Gorki schreibt in seinem Essay *Lev Tolstoj*, dass Tolstoj, der selbst einen feinen Sinn für Musik hatte, ohne zu zögern behauptete, dass, wo immer Sklaven gebraucht würden, soviel Musik wie nur möglich sein sollte.<sup>13</sup>

Natürlich verfechten andere Autoren nicht weniger feurig die entgegengesetzte Idee, nämlich dass die Musik die Verkörperung der Freiheit sei. Nach Jacques Attali etwa gibt es keine Freiheit ohne Musik. Sie inspiriere die Menschen, über sich hinauszugehen, Standards und Regeln zu überschreiten und eine Idee – wie zerbrechlich sie auch sein mag – von Erhabenheit zu schaffen<sup>14</sup>.

12 Vladimir Jankélévitch: *La Musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983, S. 9. Im Original: „La femme qui persuade par le seul parfum de sa présence, c'est-à-dire par l'exhalaison magique de son être, la nuit qui nous envoûte, la musique qui obtient notre adhésion par le seul charme d'un trille ou d'un arpegge seront désormais l'objet d'une profonde méfiance. Il est indigne d'un homme raisonnable d'être charmé. Et comme une volonté virile prétend se décider par des motifs et n'avoue jamais une préférence passionnelle, ainsi une raison virile ne s'avoue jamais accessible aux séductions. La sienne n'est-elle pas là pour nous soustraire aux ivresses de la nuit et aux tentations de l'apparence charmeuse? La musique, fantôme sonore, est la plus vaine des apparences, et l'apparence, qui sans force probante ni déterminisme intelligible persuade sa dupe éblouie, est en quelque sorte l'objectivation de notre faiblesse. L'homme dessoulé, démystifié s'en veut à lui-même d'avoir été un jour la dupe des puissances trompeuses; l'homme à jeun, réveillé de sa griserie nocturne, rougit d'avoir cédé à la causalité noire: le matin revenu il renie avec l'art d'agrèer, les arts d'agrément aux-mêmes! Le préjugé des esprits forts et sérieux, prosaïques et positifs à l'égard de la musique est peut-être né de ce dégrisement[...] En présence du pouvoir scabreux que la musique détient, plusieurs attitudes sont possibles“.

13 Maksim Gorki: *Лев Толстой* (Teil 4), [www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm](http://www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm).

14 Jacques Attali: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard/PUF, 2009, S. 32.

Widersprüche in Bezug auf die Musik bestehen nicht nur zwischen verschiedenen Autoren, sondern auch in den Aussagen ein und desselben Autors. Die Beispiele sind zahlreich; im Folgenden soll näher auf zwei ausgewählte Fälle eingegangen werden, und zwar auf Robert Musil und Pascal Quignard, da ihre Werke den widersprüchlichen Charakter der literarischen Diskurse über Musik sehr deutlich machen.

Im März 1937, ein Jahr vor dem *Anschluss*, hält Musil in Wien einen Vortrag mit dem Titel „Über die Dummheit“. Er schlägt vor, zwischen zwei Grundarten von Dummheit zu unterscheiden, die er als „echte Dummheit“ und als „intelligente Dummheit“ bezeichnet. Die erste sei allgemein und nicht besorgniserregend. In gewissem Sinne sei sie sogar liebenswert mit ihrer Armut an Worten und Ideen, mit ihrem voraussagbar langsamen Verständnis. Doch die zweite, die „intelligente“ oder „höhere“ Dummheit, sei viel gefährlicher, da sie schwer zu erkennen und auf dem höchsten Niveau der sozialen und politischen Macht anzutreffen sei. In Musils eigenen Worten:

[D]enn ist die echte Dummheit eine stille Künstlerin, so die intelligente das, was an der Bewegtheit des Geisteslebens, vornehmlich aber an seiner Unbeständigkeit und Ergebnislosigkeit mitwirkt [...] Die damit angesprochene Dummheit ist keine Geisteskrankheit, und doch ist sie die lebensgefährlichste, die dem Leben selbst gefährliche Krankheit des Geistes.<sup>15</sup>

Musil meint, die Musik habe viele der charakteristischen Züge der Dummheit, wie z.B. dauernde Wiederholungen, hartnäckiges Aufdrängen eines Motivs, oberflächliche Pathetik, die sich als geistige Erleuchtung darstellt; tatsächlich aber ist seine Ansicht über die Musik viel komplexer. Wie Musil besonders in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* meint, beschränkt sich die Frage der Musik in Wirklichkeit nicht auf die herablassende Beobachtung, dass Musik dumm sei. Die ironische Haltung zur Musik in *Der Mann ohne Eigenschaften* ist ein Element der satirischen Betrachtung der österreichischen sozialen und kulturellen Realität als Ganzes. Doch die Präsenz der Musik in der Welt des Romans, wie auch im Denken Musils überhaupt, ist komplizierter und vieldeutiger. Übrigens hat der Autor in seinen Tagebüchern vermerkt, seine Neigung, die Musik anzuschwärzen, entstamme der Eifersucht ihr gegenüber wegen seiner Liebe zur Literatur.

Die Art, wie die Musik als Instrument der Darstellung der Romancharaktere gebraucht wird, ist oft spöttisch. So ist etwa Ulrich (der Hauptheld der Romans) in den Augen seiner Cousine Diotima wie moderne Musik: gar nicht befriedigend,

15 Robert Musil: *Über die Dummheit: Essay*. Bremen: Dearbooks, 2014, S. 47.

doch aufregend seltsam; Diotimas Dienerin Rachel ähnelt der Musik von Mozart, geschrieben für Hausmädchen, Walter ist wie ein Rhythmus ohne Melodie usw. Eines der aufschlussreichsten Beispiele für die Bedeutung der Musik in diesem Roman ist ihre Funktion für das Liebesdreieck Walter – Clarisse – Ulrich. Musik scheint das Paar Walter – Clarisse zu verbinden, doch tatsächlich trennt sie die beiden. Wenn sie vierhändig spielen, sehen sie wie ein einziger Mensch aus, völlig von der Außenwelt geschieden. Doch die Beschreibung ihrer Körper als „zwei nebeneinander dahinschießende Lokomotiven“ deutet an, dass ihre Zweisamkeit nur eine scheinbare ist. „Auf den Bruchteil einer Sekunde genau, flogen Heiterkeit, Trauer, Zorn und Angst, Lieben und Hassen, Begehren und Überdruß durch Walter und Clarisse hindurch. Es war ein Einswerden, ähnlich dem in einem großen Schreck, wo hunderte Menschen, die eben noch in allem verschieden gewesen sind, die gleichen rudern Fluchtbewegungen ausführen, die gleichen sinnlosen Schreie ausstoßen, in der gleichen Weise Mund und Augen aufreißen, von einer zwecklosen Gewalt gemeinsam vor- und zurückgerissen werden, links und rechts gerissen werden, brüllen, zucken, wirren und zittern“.<sup>16</sup>

Nach Milan Kundera (*Der Vorhang*)<sup>17</sup> verspottet Musil in solchen Szenen nicht nur die Musik, sondern auch das lyrische Wesen der Musik, mit anderen Worten – jene Art von Enthusiasmus, der nicht nur Feste, sondern auch Schlachten inspiriert und Individuen in eine begeisterte Menge verwandelt. Für Kundera ist *lyrisch* ein Synonym für *sentimental*. Und das Sentimentale ist das Wesen des Kitsches. Eine der abstoßendsten Inkarnationen von Kitsch ist, was der tschechische Schriftsteller als „dumme Musik“ bezeichnet, wie z. B. die fröhlichen Lieder, die aus Lautsprechern strömen, um die Lebensfreude in der kommunistischen Tschechoslowakei zu entfachen, aber auch jede Musik, die das Individuum zur kollektiven Ektase treibt. Eine ähnliche Abscheu vor musikalischer Ektase wird in Musils Roman in der Gestalt von Ulrich vermittelt. Wie der Erzähler sagt, scheint die starke Position von Ulrich im Hause leidenschaftlicher Musiker wie Walter und Clarisse paradox, doch nur auf den ersten Blick. Tatsächlich gründet sein Einfluss auf sie gerade darin, dass er Musik als Schwäche des Willens und geistige Störung definiert und sich darüber herablassender äußert, als er eigentlich denkt. Die Einstellung Ulrichs scheint eine große Herausforderung für Walter und Clarisse zu sein, denn zu der Zeit, als sie ihn kennenlernen, ist die Musik für sie beide Quelle ihrer kühnsten Hoffnungen und Ängste. So werten sie Ulrich zum Teil wegen seiner Einstellung zur Musik ab, zum Teil verehren sie ihn als einen bösen Geist.

16 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952, S. 143.

17 Milan Kundera: *Le Rideau*. Paris: Folio, 2005.

Tatsächlich nehmen Walter und Clarisse Musik auf sehr unterschiedliche Weise wahr. Anders als Walter, für den Musik eine Quelle von Sinnenlust und Trost ist, ist Clarisse, deren Charakter gewisse Ideen aus Nietzsches Werk *Der Fall Wagner* verkörpert, überzeugt, dass Musik völlig indifferent zu Gefühlen und Moral sein muss. Sie wirft Walter sogar vor, zu viel Gewissen zu haben, weil, wie sie meint, man nur ein guter Musiker sein kann, wenn man kein Gewissen hat. Clarisse, die nach und nach in den Irrsinn versinkt, wird immer besessener von der Gestalt des Mörders Moosburger und von der Idee der tiefen Ähnlichkeit zwischen Musik und Verbrechen.

Musik spielt eine wichtige Rolle für Musils Erforschung der dunklen Sphäre der menschlichen Leidenschaften und Emotionen. Tatsächlich ist das Bestreben, das Wesen der Emotionen zu ergründen, eines der Hauptziele seines Werkes als Schriftsteller und Denker. Sich auf die Musik berufend, bekräftigt er, dass die Welt der Gefühle und die des Intellekts unvergleichbar seien. Er begreift jeden Versuch, Musik durch Worte und Gedanken zu erklären, als Verkennung. Doch der sogenannte *andere Zustand*, den Ulrich und seine Schwester Agathe anstreben, wird auch als der Sprache der Rationalität nicht zugänglich beschrieben. *Der andere Zustand* ist die Bezeichnung, welche Musil seinem eigenen utopischen Projekt gibt. Den anderen Zustand erreichen, meint er, bedeutet nicht, in eine imaginäre andere Welt zu entfliehen, sondern in dieser Welt besser zu leben. In seinem Beitrag *Ansätze zu neuer Ästhetik* beschreibt er den anderen Zustand als die Situation, in welcher gewöhnliche Subjekt-Objekt-Beziehungen schwinden und in die Entdinglichung des Selbst und der Welt münden. Dieser Impuls des Selbst, mit dem Rest der Welt zu verschmelzen, ist mit dem verwandt, was Musil als „taghelle Mystik“ bezeichnet. Das ist eine eigentümliche Art mystischer Erfahrung, welche mit religiöser Ekstase, jedoch ohne Gottesglauben, zu vergleichen ist.<sup>18</sup>

Im Kontext dieser Ideen wird auch die Ansicht aus dem Zweiten Buch von *Der Mann ohne Eigenschaften*, dass der Mensch in der Musik wieder ein Ganzes wird, deutlicher. Wegen dieser Fähigkeit der Musik hebt der Autor sie darüber hinaus von der Moral, der Psychologie und der Soziologie, welche den Menschen lediglich als aus einzelnen Teilen zusammengesetzt behandeln, ab. Dieses Verständnis von Musik erklärt, warum von der Musik immer dann die Rede ist, wenn die Helden dem anderen Zustand sehr nahe zu sein scheinen. Doch es ist keine Musik, die jemand spielt. Es ist vielmehr ein Geist, der allgegenwärtig ist. Zum Beispiel ist die Ruhe des Meeres für Ulrich und seine Schwester eine Musik, die größer ist als alles in der Welt.

18 Mark Freed: *Robert Musil and the NonModern*. New York: Continuum, 2011; Jean Louis Poitevin: *La Cuisson de l'homme. Essai sur l'œuvre de Robert Musil*. Paris: Éditions José Corti, 1996.

Ein ähnliches Nebeneinander entgegengesetzter Haltungen zur Musik charakterisiert das literarische Werk von Pascal Quignard. Im Weiteren werde ich versuchen, anhand von Beispielen aus seinen Werken *Tous les matins du monde* (Die siebente Saite), *La Haine de la musique* (Der Hass gegenüber der Musik) und *Boutès* (Butes) die dramatischsten Wandlungen seiner Haltung zur Musik nachzuvollziehen.<sup>19</sup>

Die Ereignisse von *Tous les matins du monde* sind im 17. Jahrhundert angesiedelt. Die Figuren Sainte-Colombe und Marin Marais verkörpern zwei sehr unterschiedliche Haltungen zur Musik. Marais sieht in ihr ein Mittel, um soziales Prestige zu erlangen. Für Sainte-Colombe dagegen erfordert die Musik eine völlige Abkehr von der öffentlichen Eitelkeit. Sein Verständnis von Musik äußert er gegenüber dem jungen Marais:

Du hast nicht schlecht gespielt. Deine Positur ist gut. Du spielst mit Gefühl. Deine Ornamentierung ist geschickt, oft reizend, doch [...] ich hörte keine Musik. Du wirst den Tänzern helfen, oder für die Sänger auf der Bühne spielen [...] Du wirst dein Brot verdienen. Du wirst von Musik umgeben leben, doch du wirst kein Musiker sein. Kann dein Herz fühlen? Hast du eine Vorstellung was der Sinn der Klänge ist, wenn es nicht mehr um Tänze geht oder darum, den Ohren des Königs zu schmeicheln?<sup>20</sup>

Nichts in diesem Werk, das voll tiefer Liebe und Verehrung zur Musik ist, deutet auf die Umkehr, die sich im fünf Jahre nach *Tous les matins du monde* veröffentlichten Werk *La Haine de la musique* vollzieht. Der Autor selbst erklärt, dieser Titel solle zum Ausdruck bringen, in welchem Maße Musik jemandem, der sie über alles geliebt hat, verhasst werden kann.<sup>21</sup>

Das Buch enthält zwölf „Abhandlungen“. Die siebente, ebenfalls unter dem Titel „La Haine de la musique“, beginnt wie folgt: „Die Musik ist die einzige Kunst, die von 1933 bis 1945 bei der Vernichtung der Juden durch Deutsche kollaboriert

19 Pascal Quignard: *Tous les matins du monde*. Paris: Folio, 1993; *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996; *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008.

20 Pascal Quignard: *Tous les matins du monde*, S. 53. Im Original: „Vous n’avez pas mal joué. Vous connaissez la position du corps. Votre jeu ne manque pas de sentiment. Votre archet bondit, votre main gauche saute comme un écureuil. Vos ornements sont ingénieux, et parfois charmants, mais [...] je n’ai pas entendu de musique. Vous pourrez aider à danser les gens qui dansent. Vous pourrez accompagner les acteurs qui chantent sur la scène. Vous gagnerez votre vie. Vous vivrez entouré de musique mais vous ne serez pas musicien. Avez-vous un coeur pour sentir? Avez-vous un cerveau pour penser? Avez-vous une idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s’agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi?“

21 Pascal Quignard: *La Haine de la musique*, S. 199.

hat“.<sup>22</sup> Mit Verweis auf die Erinnerungen des italienischen Chemikers Primo Levi und des polnischen Komponisten Simon Laks, beide Überlebende von Auschwitz, ist Quignard überzeugt, dass es nicht länger möglich sei, die Frage zu ignorieren, wieso Musik in der Lage war, bei der Vernichtung von Millionen Menschen eine Rolle zu spielen. Quignard ist überzeugt, dass die Antwort in der Natur der Musik selbst liegt.

Musik übt eine Gewalt auf den menschlichen Körper aus. Sie zwingt Leute, aufzustehen. Wenn das Ohr Musik hört, kann es sich nicht schließen. Da Musik Macht ist, gesellt sie sich zu jeder Macht. Die Ungleichheit ist ihr Wesen. Hören und hörig sein sind tief verbunden.<sup>23</sup>

Das französische Verb *obéir* (*gehörchen*) stammt vom lateinischen Verb *obaudire* (*hören*).

Doch die Musik ist nicht nur gewalttätig und unterdrückend. Laut Quignard, gibt es eine tiefe Beziehung zwischen Musik und Tod. Diese Auffassung wird vertiefend in der siebenten Abhandlung mit dem Titel „Le Chant des Sirènes“ untersucht. Die Ansicht von Quignard ähnelt auffallend der von Deleuze und Guattari. In *Milles Plateaux* lesen wir:

Musik ist nie tragisch, Musik ist Freude. Doch zuweilen gibt sie uns unabdinglich einen Vorgeschmack des Todes[...] Nicht als Funktion eines Todesinstinktes, dass sie angeblich in uns weckt, doch in einer Dimension, dass ihrer Ansammlung von Klängen, ihrer Klangmaschine angemessen ist[...] Musik trachtet nach Zerstörung, nach jeder Art von Zerstörung[...] Ist das nicht ihr potentieller „Faschismus“?<sup>24</sup>

Quignard ist ferner überzeugt, dass gerade die Klangnatur der Musik sie so gefährlich unwiderstehlich macht. Der menschliche Körper hat keine Schutzvorrichtungen

---

22 Ibid., S. 197. Im Original: „La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l’extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945.“

23 Ibid., S. 202. Im Original: „La musique viole le corps humain. Elle met debout[...] A la rencontre de la musique l’oreille de peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s’associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d’essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées.“

24 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980, S. 367. Im Original: “La musique n’est jamais tragique, la musique est joie. Mais il arrive nécessairement qu’elle nous donne le goût de mourir, moins de bonheur que mourir avec bonheur, s’éteindre. Non pas en vertu d’un instinct de mort qu’elle soulèverait en nous, mais d’une dimension propre à son agencement sonore, à sa machine sonore, le moment qu’il faut affronter, où la transversale tourne en ligne d’abolition. Paix et exaspération. La musique a soif de destruction, tous les genres de destruction, extinction, cassage, dislocation. N’est-ce pas son ‚fascisme‘ potentiel?“

gegen den Klang. Wie Quignard sagt: „Les oreilles n’ont pas de paupières“ (Die Ohren haben keine Augenlider).<sup>25</sup> Es ist nicht möglich, Musik zu hören, ohne ihr hörig zu werden. Im Konzentrationslager gibt es keinen Unterschied zwischen der SS-Pfeife und der Musik von Schubert, Wagner oder Brahms.<sup>26</sup> Integriert in den Alltag des Lagers, ist das einzelne musikalische Werk nicht mehr es selbst, es verliert die eigene Form und wird zu einem Teil der *Tonlandschaft*, welche aus dem Brüllen der Lautsprecher, den Schreien der Henker, dem Schluchzen der Opfer und anderen irritierenden und schmerzlichen Geräuschen besteht. Der kanadische Gelehrte Jean Fiset versteht dieses Bild des Lagers als eine Metapher für das Leben in der heutigen Welt. Er meint, der Text von Quignard drücke ein Streben nach Befreiung vom „organisierten Klang“ hin zur Stille aus.<sup>27</sup> Tatsächlich ist die Stille als das absolute Gegenteil von Musik der Hauptgegenstand von Quignards dritter Abhandlung mit dem Titel „Sur ma mort“ (Über meinen Tod). Dieser Teil von *La Haine de la musique* beginnt mit der Aussage: „Keine Musik vor, während und nach der Verbrennung“.<sup>28</sup> Der Autor erinnert unentwegt daran, dass die Musik zum Tode lockt. Doch wenn der Tod kommt, muss die Musik verstummen. Vielleicht erscheint es etwas paradox, doch für Pascal Quignard ist die Stille das einzige, was den Hass gegenüber der Musik in Liebe verwandeln kann. Außerdem wird es nicht mehr dieselbe Musik sein. Ihr Wesen wird nicht mehr der Klang, sondern die Stille sein.

Die Wiederentdeckung der Musik als Stille ist Gegenstand des Romans *Vie secrète* (Geheimes Leben), der zwei Jahre nach *La Haine de la musique* veröffentlicht wurde. Das Wichtigste für die Musiklehrerin Némie Satler ist nicht die instrumentale Technik, sondern die lautlose innere Konzentration in völliger Stille vor dem Beginn des Spielens. Manchmal scheint sie auf dem Klavier zu spielen, doch tatsächlich berührt sie es gar nicht. Dabei geht es nicht lediglich um das Lesen einer Partitur im Stillen, was eine gewöhnliche Praxis für jeden Musiker ist, sondern um eine stille Darbietung.

Und dennoch ist die Musik nicht still geworden in Quignards Schriften. Ihr Dasein ist weiterhin spürbar in anderen seiner Bücher, die nach *Vie secrète* erschienen, wie z. B. *Villa Amalia*. 2008 wird *Boutès* veröffentlicht – sein letztes kleines, der

25 Quignard: *La Haine de la musique*, S. 202.

26 Das ist natürlich nur die eine Seite der Wahrheit. Nicht weniger überzeugende Fakten beweisen, dass für viele Gefangene die Präsenz von Musik eine lebensrettende Rolle gespielt hat; man beachte nur das Buch *Musik in Terezin 1941–1945* des in Polen geborenen tschechisch-amerikanischen Musikers Joža Karas. Doch diese andere Seite der Wahrheit passt nicht in Quignards Rhetorik.

27 Jean Fiset: „Musique, écriture et éthique“, in: *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11/1–2 (2010), S. 42

28 Ibid., S. 39. Im Original: „Pas de musique avant, pendant, après l’incinération“.

Musik gewidmetes Buch. Der Autor erinnert an die zu Unrecht vernachlässigte Gestalt von Butes, der nur im epischen Poem *Argonauten* von Apollonios von Rhodos erwähnt wird. Nach dieser Sage spannt Orpheus, als das Schiff der Argonauten an der Insel der Sirenen vorbeisegelt, zwei weitere Saiten auf seine siebensaitigen Leier und schlägt mit seinem Plektron einen extrem lauten Kontrapunkt, um die Stimmen der Sirenen zu übertönen. Butes war der einzige Argonaut, der von seiner Bank aufstand und ins Meer sprang. Für Quignard ist er damit der erste und vielleicht der einzige, der verstanden hat, was wahre Musik ist. Anders als Jankélévitch, der meint, dass Musik nicht in der Stimme der Sirenen, sondern nur in der von Orpheus liege, da „wahre Musik vermenschlicht und humanisiert“,<sup>29</sup> ist Quignard überzeugt, dass die wahre, doch unwiederbringlich verlorene Musik die der Sirenen war. Nur Butes – nicht Orpheus und nicht Odysseus – sei fähig gewesen, in ihrem Gesang diese *Urmusik* (*musique originaire*) zu erkennen.

In *Boutès* verfolgt der Autor seine Idee weiter, dass Musik ein Aufruf zum Tode sei, doch er überdenkt sie. Musik rufe nicht so sehr zum Tode auf als zum vorgeburtlichen Zustand. Butes springt ins Meer, geleitet von dem Impuls, in den gesegneten vorgeburtlichen Zustand einzutauchen. Das Hören von Musik ist eine schmerzvolle Erfahrung, weil es in uns die Erinnerung an tief verborgene und für immer verlorene Glückseligkeit weckt. Deshalb ist die wahre Definition von Musik die Nostalgie. Nach Quignard hat Schubert als einziger – nicht nur unter den Komponisten, sondern auch unter den Dichtern und Denkern – dies wirklich gewusst, als er das Grab von Haydn kurz vor seinem eigenen Tod besuchte.

Ist dieses kleine Buch eine Rehabilitierung der Musik nach *La Haine de la musique*? Auf den ersten Blick vielleicht ja. Doch in Wirklichkeit sind beide Bücher Ausdruck ein und derselben tiefen Überzeugung, dass Musik Schmerz sei. Der Unterschied liegt darin, dass in *Boutès* diese Natur der Musik nicht länger eine Gegenwehr weckt. Was sonst, wenn nicht ein Zeichen der Aussöhnung sind die folgenden Worte des Autors: „Ohne Musik würden manche von uns sterben“.<sup>30</sup>

Übersetzt von Veneta Jankova

29 Vladimir Jankélévitch: *La Musique et l'ineffable*, S. 10. Im Original: „car la vraie musique humanise et civilise.“

30 Pascal Quignard: *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008, S. 87. Im Original: „Sans la musique certains d'entre nous mourraient.“

## BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W.: *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso, 1998.
- Attali, Jacques: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard/PUF, 2009.
- Barthes, Roland. *L'Obvie et l'Obtus (Essais critiques, Band 3)*. Paris: Seuil, 1992.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- De Schlœzer, Boris: *Introduction à J.-S. Bach*. Paris: Gallimard, 1947.
- Fisette, Jean: „Musique, écriture et éthique“, in: *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11/1–2 (2010), S. 39–46.
- Gorki, Maksim [Максим Горький]: Лев Толстой; [www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm](http://www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm), April 2016.
- Jankélévitch, Vladimir: *La Musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.
- Kant, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*. Paris: Folio, 1989.
- Kennaway James: *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Kundera, Milan: *Le Rideau*. Paris: Folio, 2005.
- Mark, Freed: *Robert Musil and the NonModern*. New York: Continuum, 2011.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.
- Musil, Robert: *Journaux*, Band 2. Paris: Seuil, 1981.
- Musil, Robert: *Über die Dummheit: Essay*. Bremen: Dearbooks, 2014.
- Picard, Timothée: „Le mélосcepticisme des penseurs et **écrivains** européens: proposition de typologie“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011); <http://recherchestravaux.revues.org>, April 2016.
- Poitevin, Jean Louis: *La Cuisson de l'homme. Essai sur l'œuvre de Robert Musil*. Paris: Éditions José Corti, 1996.
- Quignard, Pascal: *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008.
- Quignard, Pascal: *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1996.
- Quignard, Pascal: *Tous les matins du monde*. Paris: Folio, 1993.
- Sève, Bernard: *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris: Seuil, 2002.
- Sounac, Frédéric: *La mélophobie littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- Valéry, Paul: *Cahiers*, Band 6. Paris: CNRS Éditions, 1957–1961.

- Vibert, Bertrand: „D'un humanisme anti-lyrique: la bêtise de la musique selon Milan Kundera“, in: *Recherches & Travaux* 78 (2011); <http://recherchestravaux.revues.org>, April 2016.
- Von Kleist, Heinrich: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“; in: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Stuttgart: Reclam, 1998, S. 42–47.